

**O DRAMA NARRATIVO DA PERSONAGEM SEM NOME: A
CONTEMPORANEIDADE NAS ESTRUTURAS ORGANIZACIONAIS DA
TRILHA SONORA**

**THE NARRATIVE DRAMA OF A NAMELESS CHARACTER: THE
CONTEMPORANEITY IN A SOUNDTRACK ORGANIZATIONAL
STRUCTURES**

Alexandre Albernaz Simões

Mestrando em Estudos de Linguagens

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

themalettribute@gmail.com

RESUMO: A investigação presente detém-se na função da trilha sonora inspirada (*Inspired Soundtrack*) como importante meio narrativo, tendo como base a narrativa musical em si e todas as suas nuances. Em decorrência, pretende-se deixar de lado a posição de artifício complementar, imposta a este gênero, em detrimento às outras formas narrativas. Para expor a dimensão de valores presentes nesta categoria, foram escolhidas duas canções para análise – “Safe & Sound”, interpretada por Taylor Swift e com participação da dupla *The Civil Wars*, e “Abraham’s Daughter”, interpretada pela banda canadense *Arcade Fire* – oriundas da trilha sonora *The Hunger Games: songs from District 12 and Beyond* (2012), composta por inspiração no filme *The Hunger Games* (2012), baseado no primeiro livro da trilogia homônima escrita pela norte americana Suzanne Collins. A fundamentação teórica basear-se-á em Lúcia Correia Marques de Miranda Moreira, com o artigo “O Narrador tecendo as malhas narrativas, musicais e lingüísticas na minissérie *Os Maias*” (2010), e Solon Santana Manica, com o artigo “Análise narrativa no processo de interpretação musical: um estudo teórico-interpretativo” (2018) com a discussão a respeito das prerrogativas da narração, com funções musicais ou musical em si, tendo o ritmo, instrumentalização, partitura e interpretação do artista como constituintes de sentidos; Valdir José Morigi e Martha E. K. Kling Bonotto, em “A narrativa musical, memória e fonte de informação afetiva” (2004), dispendo do fato de que canções sempre originam-se de um contexto localizado

em uma época em questão e, dessa forma, trabalha-se com esta postulação ao trazer a questão da trilha sonora à discussão, sendo situada em uma ambientação fictícia; e, por fim, Luiz Fernando Medeiros de Carvalho, com o texto “A dobra errante do corpus: sobre a narrativa brasileira contemporânea” (2015), ao utilizar-se da conceitualização de contemporâneo para abrir os horizontes quanto à trilha sonora inspirada como fonte de material narrativo.

PALAVRAS-CHAVE: *The Hunger Games*; Narrativa; trilha sonora; Contemporâneo.

ABSTRACT: The present research detains itself in the function of an Inspired Soundtrack as an important narrative environment, based upon the musical narrative itself and all its nuances. As a result of that, it is intended to leave behind the complementary strategic position, imposed on this genre, to the detriment of other forms of narrative. To expose the dimension of values presented in this category, two songs were chosen for the analysis – “Safe & Sound”, interpreted by Taylor Swift featuring the duo *The Civil Wars*, and “Abraham’s Daughter”, interpreted by the Canadian band *Arcade Fire*. Both compositions were inspired for the *The Hunger Games: songs from District 12 and Beyond* (2012), composed by inspiration on the movie *The Hunger Games* (2012), based upon the first trilogy of the namesake, written by the North American writer Suzanne Collins. The theoretical framework is based on Lucia Correia Marques de Miranda Moreia in the article “O Narrador tecendo as malhas narrativas, musicais e lingüísticas na minissérie Os Maias” (2012), and Solon Santana Manica, with the text “Análise Narrativa no processo de interpretação musical em estudo teórico-interpretativo” (2018), due to the discussion about the narrative prerogatives, including musical functions or only musical itself, having the rhythm, instrumentalization, sheet music and the artist interpretation as constituents of its meanings. Valdir José Morigi and Martha E. K. Kling Bonotto, in “A narrativa musical, memória e fonte de informação afetiva” (2004), collating the facts that songs are always originated from a context located in a defined epoch. In this way, the Soundtrack issue is introduced to the discussion, once it is situated in a fictional setting. Lastly, Luiz Fernando Medeiros de Carvalho, with “A dobra errante do corpus: sobre a narrativa brasileira contemporânea” (2015), using the conceptualization done by the author to open the horizons to accept the *Inspired Soundtrack*, as a source of narrative material.

KEYWORDS: *The Hunger Games*; Narrative; Soundtrack, Contemporary.

Introdução

A trilha sonora (aqui abreviada para a sigla TS) teve, e ainda tem, seu percurso histórico traçado através dos séculos, compondo-se desde os primórdios da raça humana até a forma a qual é compreendida e conhecida nos dias atuais. Usufruir do conhecimento desta linha temporal possibilita melhor compreensão e olhar diferenciado ao que até então é atribuído a este gênero. Gozar da significância e conteúdos expressivos são passos importantes para sua viabilidade, no intuito de se tornar objeto de pesquisas acadêmicas futuras, nas mais diferentes instâncias, devido a riqueza de material ao qual dispõe.

Atualmente, exerce papel determinante na composição de qualquer tipo de narrativa a qual é incluída. Tal importância é notada quando os criadores e/ou organizadores, roteiristas de filmes, séries de jogos, escritores de livros determinam, definem, indicam ou estabelecem certos artistas em específico para participarem, de alguma forma, de suas obras, seja por músicas pré-definidas, no processo de criação de ritmos e/ou na escrita de faixas inéditas, entre várias outras formas. A finalidade sempre é a de agregar valores e/ou sentidos específicos para a compreensão geral da produção.

A partir disto, há ainda a possibilidade do produto final, a partir da qualidade apresentada, ser selecionado e indicado para concorrer a uma das premiações da indústria musical mais importante: o Grammy. Ao mesmo tempo, há ainda a insatisfação por parte dos fãs da TS apresentada como oficial. Desta forma, fãs ou fãs bases se organizam na internet e criam conteúdos não oficiais, variando desde *playlists* compartilhadas em sites de músicas ou redes sociais até composições completamente originais.

A relevância deste gênero hodiernamente é imensa, e, para melhor atendê-la, alguns contextos históricos e algumas distinções precisam ser explicitados. A primeira, concerne às divisões da TS, em um âmbito geral, conforme a passagem do tempo e a sua evolução – explanando a respeito de todas as formas as quais uma TS pode ser encontrada, apresentada, identificada, representada. E a segunda, diz respeito às divisões sofridas dentro do mercado fonográfico, tais como: a) trilha sonora musical cantada – denominada *Soundtrack*, em língua inglesa; b) trilha sonora ambiental – denominada *Score*; e c) trilha sonora composta – a junção entre *Soundtrack* + *Score*. Apoiado neste último ponto de vista, a TS como narrativa recai ao patamar de um mero complemento à outra obra, no caso o filme, ou talvez apenas como mais uma forma de divulgação e arrecadação de lucros, deixando para trás toda a significação, a releitura e a outra visão oportunizada pela criação desta nova obra. Em outras palavras, a TS, sem uma outra obra posta em um plano

“maior”, não passa de um mero material de apoio vivendo à sombra de outro, sem espaço para uma reflexão mais aprofundada.

Com a nova leva de filmes a tomarem conta de Hollywood, os *blockbusters* baseados em *best sellers* premiados e aclamados pela crítica, outra faceta de trilha emerge. Com o auxílio milionários dos estudos, em parte focalizando duplicar os lucros investidos, mais recursos são disponibilizados, como, por exemplo, a escolha de produtores, compositores e artistas de renome. Desta forma, a qualidade apresentada é elevada. Entretanto, o olhar para este tipo de produção não é recorrente, devido ao preconceito bastante recorrente envolvido.

Partindo da premissa de apresentar, demonstrar e ilustrar a importância deste tipo de TS, não somente como mais um produto produzido pela cultura capitalista, mas uma fonte de narrativa sólida e de conteúdo próprio, foi selecionada a TS inspirada no primeiro filme da quadrilogia *The Hunger Games* (2012-2015), intitulada *The Hunger Games: songs from District 12 and Beyond* (2012). A produção contou com dois nomes bastante famosos no meio fonográfico, tais como T-Bone Burnett e Greg Wells, com o processo de curação – seleção dos artistas a fazerem parte do projeto – designado à cantora Taylor Swift. Publicamente, esta TS foi anunciada como inspirada na narrativa do filme, previamente baseado na narrativa da trilogia homônima, escrita pela norte-americana Suzanne Collins. No entanto, não se tem pretensão de fazer uma relação comparativista entre as duas obras (TS e filme), porque, dessa forma, ocasionaria na redução da importância da TS como meio capaz de contar uma história por si só.

Quanto ao recorte para a análise, foram selecionadas duas canções, em um total de dezesseis, sendo elas: “Safe & Sound”, performada por Taylor Swift e com participação da dupla *The Civil Wars*, e “Abraham’s Daughter”, performada pela banda *Arcade Fire*. A seleção destas duas entra no quesito de estabelecerem um sentido de auto complementação de sentido em relação uma à outra. Por conseguinte, tratando-se de uma análise, deixa-se claro a possibilidade de outros olhares e outras interpretações serem aplicados às canções mencionadas.

A fundamentação teórica respalda-se em autores como Lúcia Correia Marques de Miranda Moreira (2010) e Solon Santana Manica (2018), pela elaboração de uma discussão a respeito das prerrogativas da narração dentro de uma TS, levando em consideração ritmo, instrumentalização e letras na constituição de sentido e interpretações; Valdir José Morigi et al. (2004), ao elucidar o papel do narrador ao contar uma história local, de forma a se posicionar como um sujeito exposto às situações específicas, experienciador; e, por fim, Luiz Fernando Medeiros de Carvalho (2015) com

a significação sobre o contemporâneo, sendo utilizado como alicerce para explicar o andamento desta análise, uma vez que o objeto de pesquisa é a leitura de uma TS, como figura passível de análise narrativa, extraindo dela todos os significados e interpretações.

1. O percurso histórico da ts: as descendências e a construção rumo a um panorama narrativo

O desenvolvimento da capacidade de emissão de sons é a principal explicação para o desenvolvimento da música. A conversão de ruídos em fala, mais para frente em comunicação e, em decorrência, em melodia e canção é paradoxal. A simples associação destas sonâncias com alguma pessoa, objeto ou situação – podendo haver a probabilidade de ser recobrado à memória por uma simples menção – já esboça a dimensão do caminho percorrido e avançado.

A partir do contínuo progresso humano, abriu-se portas para as possibilidades de contato/interação com outros artifícios, tais como os instrumentos musicais, o canto e etc. Na Idade Média, em meados dos séculos 11 e 12, começavam as primeiras disseminações do que hoje é conhecido como música, dada pelos artistas de rua, praças e/ou tabernas. Posteriormente, com a integração das habilidades humanas, e o acesso aos menos favorecidos à leitura e à escrita, foi possível fazer a transcrição destes cantos – surgidos das experiências do dia a dia – em uma espécie de arquivo (baladas, cantigas, sonetos, rimas, etc).

Com o passar do tempo, a datar do século 16, houve o principio de uma breve ramificação da TS, como recurso artístico. Um grupo da cidade de Florence, na Itália, denominados *Florentina Camerata*, decidiram recriar os dramas gregos a partir do alicerce da música (instrumentos musicais e o canto), nascendo, assim, as óperas. Sucessivamente, houve a difusão das óperas, propagadas por todos os requintados teatros. A partir disso, logo no estágio inicial, houve a divisão desta ópera em dois diferentes estilos: a *opera seria* – algo mais destinado as pessoas da realeza e seus apoiadores – e a *opera buffa* – com a configuração direcionada para uma comédia e voltado para o vulgo, ao povo comum.

À medida em que acontecia a expansão das óperas, outros estilos foram aparecendo – o acréscimo de novos arranjos, novas ideias de harmonização, entre vários outros – a posição da orquestra também começou a se diferenciar. Baseando-se nas *sinfonias* – ou formas *sonatas*, como eram chamados os começos das óperas italianas

(pré-lúdio), intervalos de tempo ao qual se tinha apenas a contribuição da orquestra (interlúdio), ou o momento final da ópera (pós-lúdio), cuja formação se estabelecia a partir do movimento rápido-devagar-rápido (*fast-slow-fast*), possibilitando a criação de composições unicamente de acordes instrumentais. Em seus primeiros fôlegos, as sinfonias inseriram-se em composições de ritmos curtos, progredindo para uma estruturação mais longa, com cerca de 10 a 20 minutos, podendo se estender, subsequentemente, por horas a fio.

Neste ínterim, a história pretendida era contada através de vários artifícios ligados. No caso da ópera, vários elementos trabalhavam concomitantemente, tais como a voz, a atuação, o figurino, os cenários, sons manipulados (também uma forma encontrada de TS, melhor explicada *a posteriori*) e etc, para alcançar o objetivo total da narrativa. Quanto à orquestra, o processo se diferenciava, uma vez que outros alicerces já não se mostravam mais precisos. As tessituras (conjunto de notas), os arranjos musicais (movimento de preparação de uma composição musical), os ritmos e as melodias (movimento formado por uma sucessão de sons e silêncios), etc, conseguiam atingir o patamar de uma narrativa consolidada, podendo contar uma história sem requerer a outro meio, servindo de complemento.

Algum tempo depois, em intermédios do fim do século 18 e início do 19, após todo o sucesso das óperas e sinfonias, acontecia o advento do cinema, uma ruptura aos modos convencionais de narrativa até então. Entretanto, a exibição delimitava-se, basicamente, conforme Tim Dirks, no artigo *Silent Films part 1*, a “filmes [...] sem sons sincronizados”¹ (DIRKS, s/d, s/p, tradução livre), com a legenda a servir como descrição a todos os momentos visuais narrados. Os produtores dos grandes estúdios, percebendo a questão do silêncio absoluto e a falta de resposta do público em determinadas cenas, exceto às de comédia, decidiram investir ao chamar artistas (na maior parte das vezes um pianista) ou uma orquestra para tocar melodias complementares para as ações mostradas no telão.

A princípio, as melodias podiam ser selecionadas pelos artistas contratados, por possuírem maior envolvimento e conhecimento a respeito do perfil do público, e, também, por estarem mais perto e poderem facilmente detectar se tal composição melódica estava sendo eficaz, ou não, ao arrancar emoções do público. Com o tempo, os produtores, a partir dos comentários dos artistas, perceberam a importância de uma TS no processo de influência nas reações do público a partir da cena exibida. Desta forma, listas

¹ “Films [...] without *synchronized* sounds”.

de melodias pré-selecionadas, com intuito de despertar reações específicas do público, foram enviadas as cenas. “*The Birth of a Nation*” (1915) foi o primeiro filme, “sem sons sincronizados”, a ter uma trilha própria, ou *Score* em língua inglesa, consistindo de melodias originais e/ou adaptadas exclusivamente para a obra.

Em 1930, o cinema teve outra grande reviravolta com os filmes falados, ou *spoken films*, de acordo com Dirks. Em decorrência, os artistas foram sendo amplamente dispensados, dando lugar às trilhas sonoras já prontas e sincronizadas. *King Kong* (1933), foi o primeiro filme desta remessa a ter um *Score* totalmente próprio e original, com composições feitas por Max Steiner.

Em meados das décadas de 1950 e 60, houve a popularização de canções temáticas, cantadas por grandes nomes da época – denominados *theme songs* – e também das TS’s originais. Esta foi uma das formas encontradas para incrementar a divulgação dos filmes por outros meios de comunicação, por exemplo, os rádios. Ao mesmo tempo, aconteciam as vendas dos vinis, contendo tais *singles*, aumentando a memorização da película por parte do público – funcionando na mesma medida com as citações de livros – sob o pretexto de que as pessoas poderiam ter um pedaço da película que assistiram com elas, porém, também aumentava a receita dos estúdios. Como consequência deste sucesso, houve mais investimentos em cima das TS, possibilitando a formação de vários subgêneros dentro do que até então era considerada trilha sonora.

Como mencionado anteriormente, existem dois tipos básicos de TS: a *Score* (consistindo de melodias) e a *Soundtrack* (com canções cantadas). A partir disto, é preciso uma explanação aprofundada a respeito dos vários subgêneros, a fim de se obter um pouco de conhecimento sobre a dimensão a qual este gênero está incluído, que são: a) faixas musicais (concentradas em faixas cantadas por artistas), podendo ser distinguidas em três grupos diferentes: as faixas originais (compostas e produzidas exclusivamente para a película e que podem ser encontradas por durante toda a obra, mais especificamente gêneros musicais), as faixas inspiradas (os compositores e cantores utilizam-se da atmosfera da película para produzi-las, mas não participam ativamente da obra) e as faixas já existentes (escolhidas entre faixas já lançadas de artistas conhecidas, constituindo a *Compilation Soundtrack*); b) as faixas músico-diálogo (uma mistura entre diálogo, faixas instrumentais e canções), também reconhecível com os musicais; c) faixas de melodia (instrumentais de fundo utilizadas para criar uma ambientação à cena – terror, emoção, aventura, suspense, drama, etc;) e d) faixas temáticas (instrumentais criados exclusivamente para a obra, tais como instrumentalizações para criar emoções, como também sons artificiais em específico).

Eventualmente, ao mostrar maior abrangência no que concerne sua participação, os efeitos e a manipulação de reações possíveis, a TS se viu revisitada, deixando de lado sua exclusividade aos filmes e sendo redescoberta em outros gêneros, como as séries de televisão, jogos virtuais e livros, como também a outros tipos de entretenimento, tais como os parques temáticos, cruzeiros marítimos, eventos e muitos outros.

Mediante isto, no próximo tópico, a discussão avança à problematização da TS dentro do mercado fonográfico mundial. A forte exclusão dada a este gênero, a partir da visão estigmatizada de secundarização ou aumento de lucratividade, impossibilita a atenção ao contexto proposto, ao obstruir a percepção do foco narrativo possível e altamente rico.

2. A relação entre o mercado fonográfico e a trilha sonora: um olhar melancólico à atenção devida

Uma vez elucidada a importância da TS, desde seu surgimento até seu ingresso no mercado fonográfico, deve-se ter em mente a percepção dos grandes estúdios quanto à possibilidade de haver investimentos visando aumentar a lucratividade. Destarte, há uma alta demanda em interação de grandes produtores da música, artistas, compositores, musicistas e etc.

Entretanto, pode-se perceber grande interesse dos estúdios neste gênero com o aparecimento em massa das produções *blockbusters* baseados em livros de grande sucesso, os *best sellers*, a contar do ano de 2000 em diante. Produções como a saga *Twilight* (2008 – 2012), a saga *The Hunger Games* (2012-2015) e, a última a emplacar, a série *Divergent* (2014 – 2016) foram responsáveis por emplacar não somente os filmes nas tabelas dos mais vendidos, como também suas TS's. Simultaneamente, modificou-se o olhar quanto ao que se constituía como TS até então, com as famosas Compilações – organizados de músicas já lançadas de artistas adicionadas às melodias de ambientação (*Score*).

As transformações acompanhadas com a primeira saga mencionada, *Twilight* (2008), se tornaram tão importantes que produtores, artistas e compositores de renome começaram a ser chamados para participarem das produções destas obras. Aos poucos, a importância e evidência deste gênero intensificou-se, com a participação da banda *Muse* compondo uma música exclusiva: *Neutron Star Collisions (Love is Forever)* para a terceira TS da saga: *Eclipse: Original Motion Picture Soundtrack* (2010). As duas últimas TS's:

Breaking Dawn Part 1 (2011) e *Breaking Dawn part 2* (2012) tiveram músicas temas e outras composições originais e exclusivas. Todas estas alcançaram números bastante expressivos na tabela de vendas físicas e online (BILLBOARD, 2018).

Todavia, a TS do primeiro filme da série *The Hunger Games* (2012), intitulada *The Hunger Games: songs from District 12 and Beyond* (2012), foi a primeira de todas as mencionadas a ter todas as canções, dezesseis canções ao todo, a serem compostas, produzidas e lançadas exclusivamente para o álbum, a partir da inspiração da narrativa apresentada no filme.

Os resultados desta TS, nas paradas musicais, foram muito expressivos. Alcançou número 1 nos Estados Unidos e ficou entre o top 10, 15 e 100 em vários outros países, de acordo com o relatório da Billboard de 2012. A crítica teve uma boa aceitação, uma vez que se tratou de músicas originais, atingindo nota 72 no *website* de avaliação *Metacritic*. A canção “*Safe & Sound*”, utilizada como canção de divulgação da película, foi indicada a duas categorias distintas do Grammy: “*Best Country Duo/Group Performance*” – para música cantada por mais de um artista – e “*Best Song Written for Visual Media*” – premia composições para obras visuais – vencendo a última.

No entanto, a maior parte dos críticos especializados rejeitaram-na, utilizando do critério de que as músicas não alcançariam números expressivos nas paradas, por não se constituírem de canções com ritmos mais extravagantes. Já o público, também na plataforma *Metacritic*, na área voltada à crítica popular, fizeram apenas relação entre o filme e o livro, deixando de lado a questão narrativa, tão bem abordada na obra, de lado.

O contemporâneo pode ser entendido como uma inscrição de leitura, uma invenção aporética. Uma forma de contornar a cegueira do instante. Por estarmos muito próximos do acontecimento vivido, forma-se uma cegueira para sínteses maiores e totalizantes que, por serem totalizantes, congelam a emergência das irrupções. O evento reveste de um caráter contingencial (CARVALHO, 2015, p. 184).

Dessa forma, a partir da conceitualização de contemporâneo por Luiz Fernando Medeiros de Carvalho, em seu artigo “A dobra errante do corpus: sobre a narrativa brasileira contemporânea” (2005), percebe-se que o presente causa certo tipo de “cegueira”, ao impossibilitar a atribuição de olhares diferenciados sob alguns aspectos da vida humana ou de suas produções. Ainda nesta esteira de pensamento, o autor menciona Alberto Pecheu (poeta e ensaísta brasileiro a qual utilizou-se para expor sua definição de contemporâneo) ao expor a reflexão acerca do vasto campo ao qual a arte está inserida.

Os olhares para novos horizontes devem sempre se manterem abertos, até porque a arte caminha na “direção de uma abertura além das expectativas do esperável, um trilhamento incondicional, sem guias prévios” (CARVALHO, 2015, p. 185). E explica que por mais inato que seja ao ser humano a “tendência a formular sínteses de compreensão do que se passa, para uma terra desconhecida, a própria terra prometida pelo ficcional em sua natureza mesma” (CARVALHO, 2015, p. 185), a arte, ainda assim, pode revogar todos os conceitos aplicados a ela, apontando que “a saúde da literatura é tornar nômade quem a escreve e quem a experimenta” (CARVALHO, 2015, p. 185), por ter em sua essência “a de ser iterante, intinerante, a constituir-se como a natureza da própria viagem (CARVALHO, 2015, p. 185).

Há outro modo de os encontros se darem, há outros temperamentos, para os quais não há destruição de um plano por já não haver a construção rígida de um projeto único e delineado a ser esgotado, para os quais não há a derrocada de qualquer totalização, porque já não há a tentativa de estabelecimento dela, para os quais o inesperado é o que se espera e o imprevisto é o que se prevê, para os quais se trata “portanto de um outro gênero/que não é o trágico”, para os quais no transversal, na obliquidade do que se dá através do verso, “só sabe acatar”, para os quais a arte condiz com uma ética da cedência e, assim sendo, a “arte de ceder” é essa lírica, para a qual “o super-homem será/não o mais forte/ não o mais duro/ não o mais livre/ será/ apenas/ o extremamente entregue” [...] (PUCHEU, 2012 apud CARVALHO, 2015, p. 185).

Em vista disso, trabalhar com a análise de uma TS é um modo de reorientar a visão ao qual se tem a respeito deste tipo de gênero, no sentido de possuir clara eficácia em expressar uma narrativa, e não somente como mais um produto produzido pelos estúdios em busca de capital. Demonstrar isso à sociedade, tanto ao público quanto à academia, é estabelecer a possibilidade de um olhar outro, oportunizando a capacidade de percepção, senso crítico e desenvolvimento da reflexão sobre qualquer outro tipo de gênero e não somente o Trilha-Sonórico.

Através da perspectiva de desconstrução, percebe-se que “viver no contemporâneo de um presente [...] é uma vasta neblina. Viver no contemporâneo, ou seja, tornar-se, do agora, a dobra para mostrar que há a dobra, que não cessa seus desdobramentos infinitos sem jamais perder o dobramento” (PUCHEU, 2012 apud CARVALHO, 2015, p. 185-186). O contemporâneo depreende-se, portanto, ao momento ao qual as assimilações se desprendem da fôrma do tradicional e se expandem, porque “não se trata agora de construir uma literatura do sentido, ou da paródia aos sentidos

constituídos[...]” (CARVALHO, 2015, p. 186), o momento é aproveitar as várias formas, sem fôrmas pré-existentes, deixando com que a mente ocasione novos olhares, interpretações e experiências sobre o mundo a qual se vive, explorando “o vazio, o deslizamento por entre espaços num trabalho de desenraizamento” (CARVALHO, 2015, p. 186).

3. Trilha sonora: um outro olhar a partir da narratividade

Há muitas maneiras de contar histórias, mas um aspecto é inevitável em todos os modos e meios de contar histórias, a presença de quem assume o entreter das malhas, um ponto de vista e a vista de um ponto... o narrador (MOREIRA, 2010, p. 1).

Ao se tratar de narrativas em geral, em um contexto mais tradicional, é comum haver a discussão a respeito do ponto de vista do narrador e sua inscrição dentro da narrativa. Se tratando desta particularidade, os apontamentos feito por Lúcia Correia Marques de Miranda Moreira, em seu artigo “O narrador tecendo as malhas narrativas, musicais e lingüísticas (sic) na minissérie *Os Maias*” (2010), serão utilizadas para explanar mais a respeito da prerrogativa do narrador e também sobre o meio a qual a narrativa se utiliza para constituir-se. Por ser um processo essencial e inato a este gênero, a argumentação resvala na relação que este recurso tem com o andamento da história. A colocação do ponto de vista expõe muito bem essa ligação, porque, ao ser determinado, acrescenta e, ao mesmo tempo, elimina outras formas de observações, outros detalhes, interpretações. Com isto, acontece a tecelagem de sentido, a modelagem dos caminhos a serem seguidas, a revelação dos motivos aos quais tais decisões foram tomadas, etc.

O narrador é “resultado de um discurso que se organiza considerando as faces de um emissor que a produz, onde se identificam postura estética e ideológica inerentes ao seu criador” (MOREIRA, 2010, p. 3). Desta forma, pensar em narrador é também pensar em “um objeto de criação, [...] uma criatura fictícia” (MOREIRA, 2010, p. 2), recorrente às intenções as quais o autor pretende atingir. Definir este narrador é um processo importante, pois, a partir disto, poderá levar em consideração quais ideias e quais sentidos serão depreendidos ao longo da narração.

Se o narrador se apresenta como parte integrante daquilo que narra, “caracterizando-se assim por certo envolvimento afetivo com lugares, acontecimentos e personagens” (MOREIRA, 2010, p. 4), é o *narrador-personagem*. Se este narrador se

refere a outros personagens e as outros processos narrativos em terceira pessoa, “de forma tão discreta que a sensação que temos é de que a história se conta sozinha” (MOREIRA, 2010, p. 4), temos o narrador-observador. Já se o narrador se apresenta como conhecedor de vários assuntos íntimos das personagens, premedita atitudes, ações e reações, sem participar da história, trata-se do narrador-onisciente.

Há ainda outro aspecto relevante a considerar para delinear os caminhos narrativos que o narrador irá utilizar: trata-se do *meio* pelo qual o narrador fará a *mediação*! Se o meio for o livro – especificamente o romance – o narrador é puro discurso verbal que nos levará a devaneios imaginativos permeados pelo verbal e pelo não verbal; se o meio for a TV, o narrador é um *operador de linguagens* que aciona no receptor diversos sentidos ao mesmo tempo (visão, audição), alimentadores dos nosso [sic] meandros imaginativos, talvez um pouco mais passivos do que quando lemos as páginas de um romance... (MOREIRA, 2010, p. 3).

Simultaneamente, não somente o posicionamento do narrador será necessário para se dar como coerente o processo constitutivo da narração. O meio ao qual esta produção se apresenta está, igualmente, participando do desenvolvimento, ao possibilitar a adição de outras estratégias, com intuito de auxiliar na construção de interpretações, de sentidos e de valores durante a narração.

No caso da narrativa unicamente auditiva, em particular da trilha sonora, o “operador de linguagens” não se focaliza apenas na experiência das letras musicais, mas sim através de contribuições advindas de vários aspectos, tais como: o arranjo dos instrumentos musicais utilizados, o andamento musical (a velocidade da batida que varia entre extremamente lento, agradável e extremamente rápido), o alcance das notas praticadas tanto pelos musicistas quanto pelo(a) cantor(a), a velocidade de pronúncia das palavras, sons adicionais incorporados à faixa, entre vários outros.

Segundo Almém é consenso entre pesquisadores desenvolver uma teoria da narrativa que compreenda as limitações da expressão musical e o rico potencial da música como meio narrativo, já que a enorme variedade de realizações narrativas musicais torna improvável que seja projetada uma taxonomia completa e abrangente (MANICA, 2018, p. 4).

Levando em consideração o terreno instável no qual a narrativa musical se encontra, por sempre se encontrar em diferentes colocações e variantes, há ainda

dificuldade em se produzir um conceito adaptável aos vários tipos existentes, sem haver a necessidade da utilização de outros conceitos no sentido de preenchimento de lacunas. Desse modo, é preciso voltar o foco para a constituição da dupla existente: “os processos de comunicação (neste caso texto/partitura) como ‘sistemas de signos’ [...] a partir do qual advém todos os sentidos” (MANICA, 2018, p. 5) e o fenômeno musical da performance (agrupamento de melodia, atuação, etc), baseando-se na interpretação dos “sistemas de signos”.

A expressão “análise musical”, tomada de um modo geral, abrange um grande número de atividades diversas. Algumas delas são mutuamente excludentes: elas representam fundamentalmente diferentes visões da natureza da música, o papel da música na vida humana, e o papel do intelecto humano no que diz respeito à música. Estas diferenças de pontos de vista tornam o campo de análise difícil de definir dentro de suas próprias fronteiras (BENT apud MANICA, 2018, p. 6).

No entanto, basear-se apenas na junção de partitura e performance não é, evidentemente, o processo mais bem-posto em uma análise de música atualmente. Deve-se levar em consideração a exploração da “criatividade que reside na tensão entre os limites destas diferentes maneiras de compreender o fenômeno musical” (MANICA, 2018, p. 7), uma vez que qualquer resultado oriundo da análise vai, de alguma maneira, em alguma esfera, acarretar em transformações na sociedade ao qual terá acesso ao conteúdo. Por conseguinte, “o analista deve ser mais do que procurar simplesmente entender a racionalidade presente na música” (MANICA, 2018, p. 6). É preciso utilizar de mecanismo “que possibilita uma maior compreensão de como a música de como música é experienciada” (COOK apud MANICA, 2018, p. 6), porque o “campo-objeto é, também, campo-sujeito” (MANICA, 2018, p. 6).

Com base nos estudos de Almén, Manica apresenta dois conceitos semióticos de Charles Peirce: *markedness* (diferenciação) e *rank* (classificação). Ao trabalhar tanto a partitura, como as gravações musicais, tais aspectos auxiliam a compreensão e a aproximação de distinções entre gestos musicais (diferenciação) – as formas presentes na apresentação das notas musicais, nas velocidades, intensidade, etc – e a relação entre os gestos e valores semânticos existentes (classificação) – é a observação de “como estas oposições se comportam ao longo da música” (MANICA, 2018, p. 7), podendo refletir diretamente no sentido exposto.

O ponto principal da teoria narrativa de Alméem é a abordagem semiótica do conteúdo musical. Deste modo, observa a música como uma linguagem, um modelo de discurso, um meio artístico expressivo que dá origem a interpretações e outros modos de discurso e que, por isso, pode ser entendido como um sistema de signos (MANICA, 2018, p. 8)

À vista disso, a TS também conta com este aspecto narrativo bem marcado, servindo, sem falhas, como um “meio artístico expressivo”. Sua função, à parte da privação e da exclusividade de uso com a filmografia, é expor uma história, muito bem-posta na maior parte das vezes, devido a todo seu processo de produção, como pode ser observado na análise a seguir. Portanto, “a narrativa funciona, então, como um elo potente para compreender aspectos importantes da experiência humana” (MANICA, 2018, p. 8), podendo, a forma de sua utilização, mudar todo seu contexto e barrar sua narratividade.

4. O destino da personagem sem nome: do amor a um ente querido à intervenção de um sacrifício

Valdir José Morigi e Martha E. K. Kling Bonotto, no artigo “A narrativa musical, memória e fonte de informação afetiva” (2004), com os apontamentos de Gloria Carrizo Sainero, discutem sobre a música como “fonte de informação”. Esse pressuposto parte do fato de que “materiais ou produtos, originais ou elaborados, [são os] que trazem notícias ou testemunhos, através dos quais se acessa o conhecimento, qualquer que seja este” (SAINERO apud MORIGI; BONOTTO, 2004, p. 144), e os autores reiteram que “as pessoas podem ser fontes de informação tanto sobre si mesmas como sobre seu campo de trabalho ou pesquisas, sobre fatos que testemunharam ou fizeram acontecer” (MORIGI; BONOTTO, 2004, p. 145).

Comentam, em seguida, que estas “fontes de informação” não são “tão convencionais para o mundo acadêmico” (MORIGI; BONOTTO, 2004, p. 145) posto que este tipo de recurso carece de “racionalidade”, mas rebatem este pensamento, ao destacarem a insuficiência da racionalidade na contemporaneidade em explicar tudo. Assim, a investida em outros tipos de fontes, tais como a música, seja um bom modo de inovar e expandir os horizontes dentro de uma academia cheia de estigmas com tudo aquilo que não provém do teórico, como fazem algumas áreas de conhecimento.

“Narrar é uma realização lingüística (sic) mediata que tem por finalidade comunicar a um ou mais interlocutores uma série de acontecimentos, de modo a fazê-lo(s) tomar parte no conhecimento deles, alargando assim o seu contexto pragmático” (SEGRE apud MORIGI et al., 2004, p. 147).

Canções estão intrinsecamente ligadas ao ato de narrar, tanto pela partitura quanto pela expressão através do artista. Logo, através delas, consegue-se traduzir as “formas de pensamento, sentimento e valores” (MORIGI et al., 2004, p. 147). Caminhando nesta linha de pensamento, as canções inspiradas, principalmente aquelas que fazem parte de Trilhas Sonoras, podem ser incluída no grupo de canções de cunho não tão ficcional, uma vez que partilham dos mesmos ideais. Desta forma, “nesse processo, os compositores/cantores atuam como mediadores no processo de manutenção da identidade [...]” (MORIGI et al., 2004, p. 147) e, mesmo essa identidade sendo situada em um universo criado, não deixa de existir e ter uma história por detrás. Em conformidade com isto, estão localizados “os costumes e as tradições de um grupo social em uma determinada época e um determinado local” (MORIGI et al., 2004, p. 147).

Compreendendo, a partir deste ponto, a posição da canção da narrativa musical, deve-se atentar-se também a respeito da influência ao qual este tipo de “mediação da linguagem” exerce, pois, “a narrativa musical é gerada a partir de inscrições que por sua vez geram novas inscrições” (MORIGI; BONOT, 2004, p. 148). Essa interação direta envolve não somente as intenções do compositor, como também as experiências do ouvinte, transformando em um resultado totalmente diferente.

Com isto, reca-se o olhar sobre a letra da primeira canção a ser analisada, “*Safe & Sound*”, escrita por T-Bone Burnett, John Paul White, Joy Williams & Taylor Swift, interpretada por Taylor Swift com participação da dupla *The Civil Wars*:

*I remember tears streaming down your face
When I said “I’ll never let you go
When all those shadows almost killed your light
I remember you said, “Don’t leave me here alone”
But all that’s dead and gone and passed tonight*

*Just close your eyes
The sun is going down
You’ll be alright
No one can hurt you now
Come morning light*

You and I'll be safe and sound

Don't you dare look out your window

Darling, everything's on fire

The war outside our door keeps raging on

Hold on to this lullaby

Even when the music's gone

Gone

Just close your eyes

The sun is going down

You'll be alright

No one can hurt you now

Come morning light

You and I'll be safe and sound

Ooh, ooh, ooh, oh, oh

Just close your eyes

You'll be alright

Come morning light

You and I'll be safe and sound

Ooh, ooh, ooh, oh, oh (SWIFT, 2011).

Logo de início, percebe-se a atmosfera de tranquilidade criada, a partir do solo do violão e, aos poucos, o acréscimo de notas bem baixas e longínquas de banjo, como complemento, mas sem se elevar ao primeiro nível. Ao escutar as notas, têm-se a impressão de estar em um lugar isolado, quase como uma fazenda.

Em seguida, percebe-se a voz de Taylor Swift, serena e em tons neutros, narrar em primeira pessoa, sua lembrança de uma conversa que teve com alguém, na qual tentava acalmar esta outra pessoa e fazê-la parar de chorar: *“I remember tears streaming down your face/ When I said ‘I’ll never let you go’/ When all those shadows almost killed your light”*. Nota-se a referência a um momento obscuro na vida de uma das duas, *“all those shadows”*, chegando perto a *“almost killed your light”*, um “apagar de luzes” que, no sentido metafórico, seria como o acabar com as esperanças ou com as perspectivas de vida.

E continua com a lembrança da outra pessoa pedindo: *“Don’t leave me here alone”*. Mais uma vez, a narradora, com sua voz serena, apazigua a situação, dizendo que

tudo aquilo está acabado, finalizado, concluído até aquela noite: “*But all that’s dead and gone and passed tonight*”. O sentimento de afeto é bastante claro aqui, contando com o alto grau de convivência – remetendo às duas lembranças já mencionadas – e, de forma recorrente, à intimidade, pelo pedido de não ser deixado(a) sozinho(a) ali.

Em sucessão, começa a parte do refrão. Percebe-se, simultaneamente, dois processos distintos: o aumento de oitava no tom de Taylor e uma voz suave ao fundo como complemento e companhia de Joy Williams, uma das vocalistas da dupla *The Civil Wars*. A sequência de ritmos continua a mesma, com a tonalidade pacata, com vários tons de guitarra elétrica e um tom de *pedal steel* bem leve. A partir deste momento, há um contraste entre duas formas interpretativas alcançadas.

A primeira se realiza a partir de um momento de disforia em relação a outra personagem, influenciada, talvez, pelo medo daquele momento obscuro noticiado anteriormente. “*Just close your eyes/ The sun is going down/ You’ll be alright/ No one can hurt you now/ Come morning light/ You and I’ll be safe and sound*”. A narradora, em contrapartida, mostra-se ainda mais empenhada em sua tentativa de acalmá-la, ao pedir para que fechasse os olhos. A sensação causada com essa ação remete ao ditado popular: “o que os olhos não veem, o coração não sente”. Em outras palavras, aquilo que estivesse assustando-a iria embora em apenas um fechar de olhos. Essa sensação é acompanhada pelo pôr do sol e a noite, momentos aos quais se pode relaxar e descansar, onde nada nem ninguém poderia fazer mal. Ao amanhecer, as duas personagens estariam sãs e salvas.

A segunda faz alusão ao momento anterior à morte. O ritmo lento e sereno, as duas vozes trabalhando juntas (uma em uma oitava acima e a outra contraposta ao fundo), as palavras soando como um pedido de descanso, no sentido de apenas deixar acontecer: o abraçar da morte, deixar-se ir. Com isso, a personagem estaria bem, nada poderia machucá-la mais. E, com o amanhecer, as duas (narradora e personagem) ficariam bem, uma por não sofrer mais e a outra ao entender, por fim, que aquilo foi realmente o melhor a acontecer, entrado finalmente no estágio de luto.

Neste estágio da narrativa, há um tom mais alto e consistente do banjo, mas ainda coexistindo, em segundo plano, com a figura do violão, e também o começo da participação de John Paul White, outro integrante da dupla *The Civil Wars*. No segundo ato, compõe-se a parte mais tempestuosa de toda a história, e, com ela, cria-se o vislumbre espectral do local ao qual as duas personagens se situam: uma área em conflito, em guerra. “*Don’t you dare look out your window/ Darling, everything’s on fire/ The war outside our door keeps raging on*”.

A narradora, com seu ar doce, entra em conflito com a figura masculina, detentora da maldade, ao advertir que é melhor não olhar para fora, porque tudo está sendo consumido pelas chamas, e a guerra, fora dos limites de suas portas, continua enfurecidíssima. E, mesmo se alguma coisa acontecer a qualquer um deles, deve-se prender a essa canção, quase de ninar, para se manter calmo, com foco. “*Hold on to this lullaby/ Even when the music’s gone/ Gone*”.

Volta-se, então, ao refrão. Dessa vez, há uma leve e progressiva agressividade na batida do violão, com uma débil menção de rufar de tambor ao fundo, mostrando certa urgência, por parte da narradora, em fazer-se entender, mesmo que tenha mantido sua voz no mesmo tom, na mesma velocidade. Pode-se perceber que ela mesma se sente em dúvida se tudo estaria realmente bem com um simples fechar de olhos e uma noite de sono. Porém, ela torna a repetir que ficarão bem, como se a repetição tivesse potência para mascarar a apreensão do momento: “*come morning light/ You and I’ll be safe and sound*”.

A sequência de “*ooh, ooh, ooh, ooh, oh, oh*” intercala-se entre batidas mais intensas e agressivas de violão, banjo e tambor, ao mesmo tempo do reverberar das três vozes juntas, todas presentes, porém distinguindo-se umas das outras. A narradora, em um momento de angústia, como se a repetir, para si mesma, as frases: “*Just close your eyes/ You’ll be alright*”, para acalmar a si mesma, acompanhada da lentidão da batida a um simples toque de violão. Até que se volta a uma agressividade mediana, propondo algum acontecimento decisivo, com os versos: “*Come morning light/ You and I’ll be safe and sound*” e, por fim, uma pausa curta.

Então, retorna à sequência de: “*ooh, ooh, ooh, ooh, oh, oh*” em alternância de ritmos, lentos, medianos, rápidos e agressivos, sugerindo que o momento decisivo ainda não havia chegado ao fim. Finalmente, com a sequência final de “*ooh, oh, oh*”, a batida diminui ao solo lento e enfraquecido do violão, atribuindo um ar melancólico, dando a entender que episódio fatídico aconteceu, contudo, sem haver uma real explicação do quê.

As lembranças evocadas por meio da memória mantêm uma relação íntima com o tempo imaginário ou significativo, tomando na acepção definida por Castoriadis como uma das dimensões do tempo instituído. Para ele, existem duas dimensões do tempo instituído: o identitário e o imaginário. O tempo identitário refere-se ao tempo das medidas, da imposição dada ao tempo que divide e segmenta em partes iguais. [...] O tempo imaginário é indefinível, inapreensível. Ele não seria nada fora do tempo identitário, na medida em que é maleável e pode usufruir tal característica no tempo de calendário.

Entretanto, o que ocorre no tempo imaginário não é simples repetição de um acontecimento, “[...] mas manifestação essencial da ordem do mundo tal como é instituída pela sociedade considerada, das forças que animam, dos momentos privilegiados da atividade social – quer diga respeito ao trabalho, aos ritos, às festas, à política.” (MORIGI; BONOTTO, 2004, p. 153).

Nos momentos finais da narrativa, depara-se, claramente, com a relação de fragmentação do tempo. Há o tempo definido como identitário, caracterizado pela ação de narrar, e o tempo imaginário, que se detém de uma forma diferente, porém, alusiva ao identitário. Quanto ao segundo processo, verifica-se sua passagem nos instantes subsequentes à apreensão exaltado por parte da narradora. É notável que, o tempo experienciado, não faz alusão ao tempo identitário, uma vez que, a partir de experiências ruins, o tempo pode delongar-se ou contrair-se, dependendo da forma como se lida com tais experiências.

Em vista disso, partindo do pressuposto que esta lembrança foi concebida através de um momento que gerou emoções, “o ‘recordador’, no entanto, no momento em que as expressa e da maneira como o faz, vai individualizando a memória [...] e, no que lembra e no como lembra, faz com que fique o que signifique” (MORIGI; BONOTTO, 2004, p. 156). A memória está lá, junto com todas as experiências, as reações. A forma a qual é expressada, no caso na música, através do aumento de ritmo, a agressividade exposta no instrumento musical, fica responsável pela forma a qual afetará as pessoas, positiva ou negativamente.

Assim, partimos para a próxima, “*Abraham’s Daughter*”, composta por T-Bone Burnett, Win Butler & Régine Chassagne, e interpretada pela banda canadense *Arcade Fire*:

*Abraham took Isaac’s hand
And led him to the lonesome hill
While his daughter hid and watched
She dared not breathe she was so still
Just as the angel cried for the slaughter
Abraham’s daughter raised her voice*

*Then the angel asked her what her
Name was she said “I have none”
The he asked how can this be
“My father never gave me one”*

*And with his sword up, raised for the slaughter
Abraham's daughter raised her bow
How darest you child defy your father
"you better let young Isaac go" (ARCADE FIRE, 2012).*

Composta de uma batida em formato soft-rock, com uma guitarra e bateria compondo o cenário neste primeiro momento, “*Abraham's Daughter*” faz alusão à passagem Bíblica de Abraão e seu filho Isaque, na qual a divindade Deus tinha como intenção testar a fé do homem, ao pedir pelo sacrifício de seu filho. O ato não prosseguiu pela presença do anjo, momentos antes, oferecendo um carneiro no lugar da vida de Isaque. Entretanto, nesta canção há o acréscimo de uma figura apócrifa – não encontrada nem em textos Bíblicos nem em extra-Bíblicos –: a sugestão de que Abraão teve uma filha mulher.

A narradora feminina, situando-se na terceira pessoa, dá início à história, em tom melódico leve e compassado, ao contar que Abraão levava Isaque, amarrado pela mão, até uma colina ao longe. A filha, escondida, seguia no encalço dos dois, esforçando para não fazer nenhum barulho, enquanto assistia às cenas anteriores ao sacrifício. “*Abraham took Isaac's hand/ And led him to the lonesome hill/ While his daughter hid and watched/ She dared not breathe she was so still*”. No entanto, ao invés da intervenção ser a do anjo, ao carregar o cordeiro e dá-lo no lugar da vida de Isaque, é a filha que se manifesta, ao passo que o anjo apenas assistia, chorando, em forma de apreensão. “*Just as the angel cried for the slaughter/ Abraham's daughter raised her voice*”.

Neste instante, a interação entre o anjo e a filha se torna presente, na qual o anjo pergunta para ela qual é seu nome e ela responde: “não tenho nenhum”, causando indignação da parte do anjo, que se pergunta como aquilo poderia ser real e ela rebate: “meu pai nunca me deu um”. “*Then the angel asked her what her/ Name was she said 'I have none'/ Then he asked how can this be/ 'My father never gave me one*”.

A questão de a filha não ter nome conduz à várias possíveis interpretações. A primeira é a referência machista da época ao qual a Bíblia se refere, na qual as mulheres não eram merecedoras de nenhum aspecto que se referisse à presença, sendo facilmente deixada à margem. Outra possível compreensão refere-se à problemática de que apenas 188 mulheres, ao longo de várias outras, tiveram o privilégio de serem nomeadas, sempre por possuírem relação com algum homem que era considerado importante para a história. E ainda há uma terceira, na qual a filha, apesar da percepção das mulheres na época, com medo de e por ser ouvida, nega o nome dado a ela, como um ato de provocação ao pai.

De qualquer forma, o pai não lhe dera ouvido e, assim, o ato do sacrifício continuou, com o pai empunhando uma espada pequena acima do corpo do filho. Em um ato de rebeldia, a filha não nomeada de Abraão ergue o arco e o mira ao pai. Em choque, o pai rebate: “Como se atreve, criança, a desafiar o seu pai?” e ela simplesmente o ignora, ameaçando ao dizer: “É melhor deixar o jovem Isaque ir”. *“And his sword up, raised for the slaughter/ Abraham’s daughter raised her bow/ How daarest you child defy you father/ You better let young Isaac go”*”.

A canção continua, assim, somente com o rufar intensos de tambores e toques de bateria, fazendo referência a um momento de importantes decisões ou com importantes acontecimento a tomarem partido, como uma pequena batalha entre a filha e o pai, na luta pela liberdade de Isaque ou sua posse. Por fim, a canção se finaliza com uma nota prolongada de bateria, deixando claro que aquele suposto momento de tensão acabou, entretanto, não há a apresentação de um resultado final, do que se sucedeu.

Como mencionado anteriormente, as duas canções complementam-se. Tal ponto se dá exatamente quando, durante a primeira, *“Safe & Sound”*, acontece o momento do clímax, das tomadas de decisões, no decorrer da segunda sequência de *“ooh, ooh, ooh, oh, oh”*, a qual a tensão nas vozes da narradora e também na batida deixa isso bem explícito. Deste modo, como uma forma de incrementação de detalhes, inicia *“Abraham’s Daughter”*, explicitando que a outra personagem havia sido pega pelo pai, Abraão, e levada à sacrifício. Assim, é esclarecido o motivo ao qual a narradora da primeira canção continua pedindo “Feche os olhos, tudo vai ficar bem, ao amanhecer você e eu estaremos sãos e salvos”. Entretanto, nem em *“Safe & Sound”* nem *“Abraham’s Daughter”* há a menção do fato, se algo terrível ou bom aconteceu, deixando para o ouvinte, o leitor idealizar sobre o que aconteceu com as personagens.

Em síntese, é exposto o poder da narrativa musical, ao se utilizar dos mesmos artifícios da narrativa escrita, como, por exemplo, a jogada da problemática no ar (no caso o fim ao qual as personagens levaram) e também a dúvida, deixando a total critério do leitor a possível solução de tais questões. Neste processo, todas as experiências de vida do leitor terão participação fundamental no rumo a ser tomado. Porém, tal procedimento não pode ser descrito aqui, por ser algo particular e variar de pessoa para pessoa.

Considerações finais

A partir de um panorama histórico, pode-se perceber a evolução da música, acompanhada da evolução humana, e também compreender as raízes da trilha sonora, advinda das óperas e das orquestras, e depreender a sua importância nos tipos contemporâneos de narrativa: filmes, jogos, ambientação para livros, parques temáticos, entre tantos outros.

Com isto, a trilha sonora, começa a ter fôlego suficiente para ocupar o lugar de narrativa, ao possuir todos os recursos necessários para se contar uma história. Em contrapartida, desprende-se dos modelos tradicionais de narrativa, ao se apoiar não somente em um método de narração, mas em vários outros, tais como a partitura (elemento responsável pelo carregamento de sentido), a interpretação do artista (podendo acrescentar nuances vitais para a compreensão, tais como sentimentos, emoções, lembranças, importantes para a compreensão do ouvinte) e também a instrumentalização, podendo servir como precedentes dos caminhos ao qual a narrativa irá seguir.

Para constatar tais importâncias, duas canções, da TS *The Hunger Games: songs from District 12 and Beyond*, intituladas “*Safe & Sound*”, interpretada pela cantora Taylor Swift e com participação da dupla *The Civil Wars*, e “*Abraham’s Daughter*”, interpretada pela banda canadense Arcade Fire. Ambas foram analisadas de forma separada, levando em consideração todos os suportes disponíveis, mostrando sua capacidade narrativa, ao expor elementos constituintes da história narrada, tais como: ambientação por parte da instrumentalização, tom de voz e velocidade aplicada, a posição do narrador (se era personagem, observador ou onisciente) – interferindo diretamente na forma a qual se absorve a história contada.

Além disso, houve, igualmente, a relação entre as duas canções, no que concerne o momento chave, clímax, ao qual “*Abraham’s Daughter*” serviu de complemento narrativo para a história contada de “*Safe & Sound*”. Tal momento pode ser explicado através da falta de detalhes apresentados pela narradora-personagem da segunda, expressada por ritmos frenéticos e pela angústia percebida em sua voz, talvez por estar ligada e imersa emocionalmente à realidade em questão. Contudo, ainda assim, as duas narradoras (personagem e observadora) não disponibilizaram o final de ambas as narrativas, deixando para o ouvinte – no caso o leitor – a concentrar-se na narração exposta e tirar suas próprias conclusões.

Em síntese, pretendeu-se expor a trilha sonora como um gênero narrativo sólido e concreto, detentor de características narrativas próprias, particulares, uma narrativa

musical completa, a fim de deixar de lado a posição de sombra complementar imposta a esse gênero, quanto à outras narrativas, tais como a filmográfica, teatral e etc, ao mesmo tempo em que se têm a pretensão de aumentar a visualização deste gênero, com o propósito de aumentar a procura, a disponibilidade e abordagem deste tema em trabalhos científicos.

Referências

- A Brief History of Opera. *San Francisco Opera*. Disponível em: <<https://sfopera.com/discover-opera/intro-to-opera/a-brief-history-of-opera/>>. Acesso em: 19 dez. 2018.
- ARCADE FIRE. *Abraham's Daughter*. In: Vários artistas. *The Hunger Games: songs from District 12 and Beyond*. Nova York: Universal Republic, 2012. Faixa 1. 1. Disco físico.
- BLACKING, J. Música, cultura e experiência. Trad. de André-Kees de Moraes Schouten. In: *Cadernos de Campo*, n. 16, 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/download/50064/55695>> Acesso em 22dez. 2018.
- CARVALHO, L. M. dobra errante do Corpus: sobre a narrativa brasileira contemporânea. In: *Cadernos Cespuc*. Belo Horizonte, v. 2, n. 25 – 2015, p. 184-194. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/11112>>. Acesso em: 27 dez. 2018.
- DIRKS, T. Silent Films part 1. *Filmsite*, s/d.. Disponível em: <<https://www.filmsite.org/silentfilms.html>>. Acesso em: 19 dez. 2018.
- Film Music. *SCARUFFI*. Disponível em: <<https://www.scaruffi.com/history/film.html>>. Acesso em: 19 dez. 2018.
- History of Music. *The Film Music Society*. Disponível em: <<http://www.filmmusicsociety.org/>>. Acesso em: 19 dez. 2018.
- Hunger Games shins and odd futures are top 10. *Billboard*. Disponível em: <<https://www.billboard.com/#/news/hunger-games-shins-and-odd-future-are-top-1006564752.story>>. Acesso em 10 jan. 2019.
- Journal of Film Music. *The Journal of Film Music*. Disponível em: <<https://journals.equinoxpub.com/index.php/JFM>>. Acesso em: 19 dez. 2018.

- MANICA, S.S. Análise Narrativa no processo de interpretação musical: um estudo teórico-interpretativo. In: *ANAIS do V SIMPOM 2018* – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro, n. 5, 2018. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/issue/view/283>>. Acesso em: 19 dez. 2018.
- MOREIRA, L. M. O narrador tecendo as malhas narrativas, musicais e linguísticas na minissérie *Os Mais*. In: *Biblioteca on-line de ciências da comunicação*, 2010. Disponível em: <<http://www.bocc.uff.br/pag/moreira-lucia-o-narrador-tecendo-as-malhas-narrativas.pdf>>. Acesso em: 19 dez. 2018.
- MORIGI, V. J.; BONOTTO, M. K. A Narrativa Musical, Memória e Fonte de Informação Afetiva. In: *Em Questão, Porto Alegre*, v. 10, n. 1, p. 143-161, jan/jul. 2004. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/26976>>. Acesso em: 19 dez. 2018.
- Rewinding the Charts: In 2008, ‘Twilight’ topped the box office & the Billboard 200. *Billboard*. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/8482793/twilight-soundtrack-stats-rewinding-the-charts>>. Acesso em 22 dez. 2018.
- SWIFT, T. *Safe & Sound*. In: Vários artistas. *The Hunger Games: songs from District 12 and Beyond*. Nova York: Universal Republic, 2012. Faixa 4. 1. Disco físico.
- The Early History of the Symphony: Origins and Evolving Structure. *Spinditty*. Disponível em: <<https://spinditty.com/genres/The-Early-History-of-the-Symphony-Origins-and-Evolving-Structure>>. Acesso em: 19 dez. 2018.
- The History and Power of Soundtracks. *Tracks & Fields*. Disponível em: <<https://www.tracksandfields.com/>>. Acesso em: 20 dez. 2018.